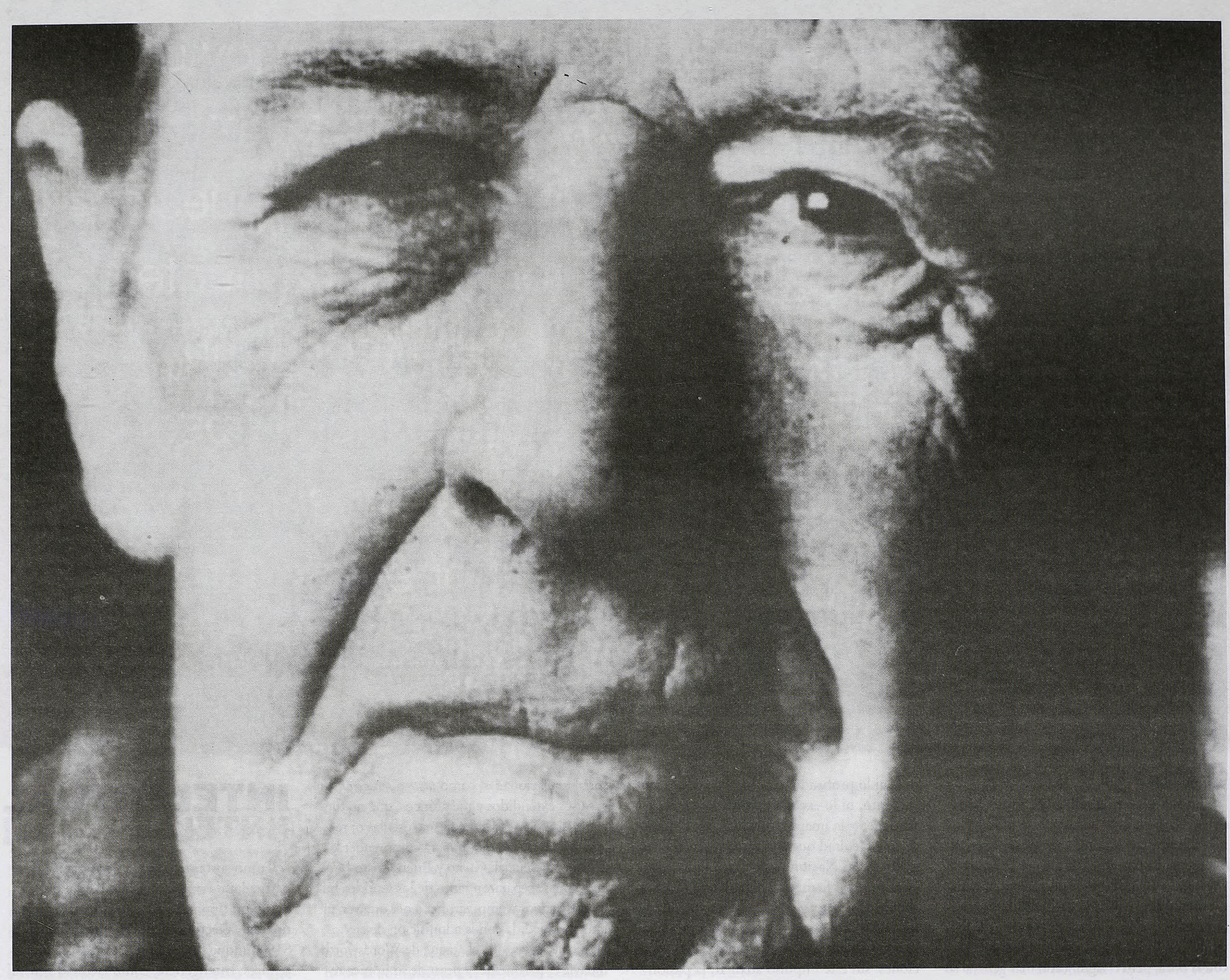
SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO III Nº 141
16• 07 • 2000

RADAR libros



Clásico de clásicos

Aparece por primera vez en castellano, en la colección Claves que dirige Hugo Vezzetti para Nueva Visión, un clásico de los estudios culturales. *Palabras claves. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* de Raymond Williams es ya un modelo sobre el modo en que la ideología aparece inscripta en el lenguaje.

POR RAYMOND WILLIAMS En 1945, tras el fin de las guerras con Alemania y Japón, recibí la baja del ejército y pude retornar a Cambridge. El ciclo lectivo ya había comenzado y se habían constituido muchas relaciones y grupos. En todo caso, era curioso viajar desde un regimiento de artillería en el canal de Kiel hasta una facultad de Cambridge. Yo había estado alejado sólo cuatro años y medio, pero los movimientos de la guerra me habían hecho perder contacto con todos mis amigos universitarios. Entonces, luego de muchos extraños días, me encontré con un hombre con quien había trabajado durante el primer año del conflicto, cuando las formaciones de la década del treinta, aunque sufrían presiones, todavía tenían vigencia. También él acababa de salir del ejército. Conversamos ávidamente, pero no sobre el pasado. Estábamos demasiado preocupados por el nuevo y extraño mundo que nos rodeaba. En un momento, ambos dijimos, prácticamente de manera simultánea: "El hecho es que no hablamos el mismo idioma".

Esta es una frase corriente. A menudo se usa entre generaciones sucesivas, e incluso entre padres e hijos. Yo mismo la había empleado sólo seis años antes, cuando llegué a Cambridge procedente de una familia galesa de clase obrera. Desde luego, en muchos de los campos en que se usa el lenguaje, esa frase no es cierta. Dentro de nuestra lengua común, en un país determinado, podemos ser conscientes de las diferencias sociales o de las diferencias de edad, pero en general usamos las mismas palabras para la mayor parte de las cosas y actividades cotidianas, aunque con obvias variaciones de ritmo, acento y tono. Algunas de las palabras variables, digamos *almuerzo*, *cena* y *comida principal*, pueden resaltarse, pero las diferencias no son particularmente importantes. Cuando llegamos a decir "sencillamente, no hablamos el mismo idioma", nos referimos a algo más general: que tenemos diferentes valores inmediatos o diferentes tipos de valoración, o bien que somos conscientes, a veces de manera intangible, de diferentes formaciones y distribuciones de la energía y el interés. En ese caso, cada grupo habla su lengua natal, pero sus usos son significativamente diferentes, en especial cuando se trata de sentimientos intensos o ideas importantes. No hay ningún criterio lingüístico que establezca que, por sí solo, un grupo está "equivocado", pero es posible que un grupo temporalmente dominante trate de imponer sus propios usos como "correctos". Lo que en verdad sucede en estos encuentros críticos, que pueden ser muy conscientes o percibirse únicamente en la forma de cierta extrañeza e incomodidad, es un proceso absolutamente fundamental en el desarrollo de una lengua, cuando en ciertas palabras, tonos y ritmos hay significados que se proponen, se buscan, se someten a prueba, se confirman, se afirman, se califican y se modifican. En algunas situaciones, éste es en sustancia un proceso muy lento; es necesario que transcurran siglos para que se muestre activamente, por los resultados, en algo siquiera aproximado a toda su importancia. En otras situaciones, el proceso puede ser rápido, especialmente en ciertas áreas cruciales. En una universidad grande y activa y en un período de cambio tan importante como la guerra, dicho proceso puede parecer inusualmente acelerado y consciente.

Comencé a ver esta experiencia como un problema de *vocabulario*, en dos sentidos: los significados disponibles y en desarrollo de palabras conocidas, que era necesario fijar; y las conexiones explícitas, pero con la misma frecuencia implícitas que hacía la gente, en lo que me parecían, una y otra vez, formaciones particulares de significado, maneras no sólo de discutir sino, en otro nivel, de ver muchas de nuestras experiencias centrales. Mi tarea, entonces, consistía no sólo en recolectar ejemplos y buscar o revisar determinados registros de uso, sino analizar, en la mayor medida posible, algunas de las cuestiones y problemas presentes dentro del vocabulario, ya fuera en palabras individuales o en agrupamientos habituales. Las llamé *Palabras clave* en dos sentidos conexos: son palabras significativas y vinculantes en ciertas actividades y su interpretación; son palabras significativas e indicativas en ciertas formas de pensamiento. Algunos usos enlazaban algunas formas de ver la cultura y la sociedad, principalmente en estas dos palabras muy generales. Algunos otros me parecían abrir, en la misma área general, cuestiones y problemas de los cuales era preciso que todos fuéramos mucho más conscientes. Notas en una lista de palabras; análisis de ciertas formaciones: éstos fueron los elementos de un vocabulario activo, una manera de registrar, investigar y presentar problemas de significado en el área en que se formaron los significados de *cultura* y *sociedad*.

Cambridge, 1975

"La idea de gusto no puede separarse hoy de la de consumidor. En su forma moderna, ambas se desarrollaron conjuntamente, y las respuestas al arte y la literatura se vieron profundamente afectadas (aun en el nivel de una teoría muy desarrollada) por el supuesto de que el observador, espectador o lector es un *consumidor*, que ejerce y ulteriormente expone su gusto."

GUSTO [TASTE]

En un sentido material, **gusto** forma parte del inglés desde el S13, aunque su primer significado aludía a algo más que **saborear** con la boca y estaba más cerca de los modernos *tacto* y *sensación*. Procedía de la precursora inmediata *taster*, del francés antiguo, y del italiano *tastare*, sentir, manipular, tocar. A partir del S14 resultó evidente una asociación predominante con la boca, pero el significado más general sobrevivió, durante un tiempo como tal, pero principalmente por medio de una extensión metafórica. "Buen gusto" [*"good taast"*] en el sentido de buen entendimiento se registra desde 1425, y "sin gusto espiritual" [*"no spiritual tast"*] desde 1502. Un uso más extendido se manifiesta en "las canciones de Sión, que superan a todos los verdaderos gustos", de Milton (*Paraíso recuperado*, IV). La palabra ganó en importancia y dificultad desde fines del S17 y especialmente en el S18, cuando empezó a escribírsela con mayúscula como una cualidad general: "La rectificación de su Gusto, o la Fruición en las Actividades de la *Vida*" (Shaftesbury, *Miscellaneous Reflections*, III; 1; 1714), "Reglas [...] cómo podemos adquirir ese fino Gusto de la Escritura, del que tanto se habla en el Mundo Cortés" (Addison, 1712). **Gusto** se transformó en equivalente de *discriminación*: "la palabra Gusto [...] significa esa rápida facultad o capacidad de discernimiento de la mente mediante la cual distinguimos con precisión lo bueno, lo malo o lo indiferente" (Barry, 1784). **Buen gusto** [*tasteful*] **mal gusto** [*tasteless*] se desarrollaron con la misma referencia en el mismo período.

Es importante entonces observar los términos con que Wordsworth ataca el **Gusto** (en el prefacio de 1800 a las *Baladas líricas*). El autor está en contra de "quienes conversarán con nosotros gravemente acerca del *gusto* por la poesía, tal como ellos dicen, como si fuera algo tan indiferente como el gusto por el baile en la cuerda floja, el moscatel o el jerez". El **Gusto** era una metáfora, tomada de un *sentido pasivo* del cuerpo humano, y transferida a cosas que en su esencia *no* son pasivas: los *actos* y las *operaciones* intelectuales. Para hablar con exactitud, ni lo profundo y lo exquisito en el sentimiento, ni lo excelso y universal en el pensamiento y la imaginación [...] son objetos de una facultad que, sin que se hunda el espíritu de las Naciones, pueda designarse alguna vez con la metáfora del *Gusto* [...] Sin el ejercicio de un *poder* cooperativo en la mente del Lector, no puede haber una comprensión adecuada de ninguna de estas emociones: sin este impulso auxiliar, la pasión elevada o profunda no puede existir.

La cuestión de si el gusto físico es realmente un sentido "pasivo" puede dejarse a un lado. Lo que hizo Wordsworth fue reactivar el **gusto** como una metáfora, a fin de desestimarla (sus ejemplos, de paso, no sólo hablan de los vinos sino del baile en la cuerda floja, para el que la metáfora ya habría sido convencional). Al parecer no conocía la larga duración de la transferencia metafórica –unos cuatro siglos en el momento en que él escribía–; de lo contrario, la referencia al "hundimiento del espíritu de las Naciones" no tendría sentido. No obstante, lo que dijo aún es extremadamente importante, porque atacaba no tanto el **gusto** sino el **Gusto**. Wordsworth identificaba correctamente la abstracción de una facultad humana en un atributo cortés generalizado, resaltado por la mayúscula y significativamente asociado, como en el ejemplo de Addison, a la noción de *Reglas*, y en otros lugares a la de *Modales* (que en sí misma era la reducción de la descripción de una conducta general a una asociación más local con *etiqueta*). El sentido fuerte y activo de **gusto** había sido reemplazado por el débil debido a los atributos habituales de **Gusto**. No hace falta más que pensar en las palabras sensoriales relacionadas, como *tacto* o *sensación*, en sus usos extendidos y metafóricos, que no fueron abstraídas, escritas con mayúsculas ni regularizadas de ese modo, para comprender la distinción esencial. **Gusto** y **Buen Gusto** [*Good Taste*] se separaron tanto de los sentidos humanos activos y empezaron a tener que ver en tan gran medida con la adquisición de ciertos hábitos y reglas, que el ataque de Wordsworth todavía es pertinente, a pesar de su irónica relación con la verdadera historia de la palabra. Es interesante el hecho de que **buen gusto** [*tasteful*] haya quedado comprometida, de una manera conexa, justamente con el sentido de una conformidad (a menudo trivial) a un hábito externo, pero que **mal gusto** se haya separado en líneas generales de **Gusto** y contenga, aunque de una forma relativamente débil, el sentido anterior y más amplio de *sensación, tacto* y entendimiento, con frecuencia en un contexto más moral que estético.

Vale le pena señalar, por último, que la idea de **gusto** no puede separarse hoy de la de CONSUMIDOR (ver). En su forma moderna, ambas se desarrollaron conjuntamente, y las respuestas al ARTE y la LITERATURA (ver) se vieron profundamente afectadas (aun en el nivel de una teoría muy desarrollada, *cf. CRÍTICA*) por el supuesto de que el observador, espectador o lector es un *consumidor*, que ejerce y ulteriormente expone su **gusto**. (Un vocabulario subcrítico popular directamente asociado a la comida –*festín, a la carta, golosinas*– respalda de manera constante este supuesto.)

Veánse CONSUMIDOR, *CRÍTICA, ESTÉTICO, SENSIBILIDAD*

"Las tensiones sociales que rodean la palabra *intelectual* son importantes y complejas y van desde un antiguo tipo de oposición a un grupo de personas que usan la teoría e incluso el conocimiento organizado para emitir juicios sobre asuntos generales, hasta una oposición diferente pero a veces relacionada a las elites, que pretenden estar en posesión de tipos no sólo especializados sino directivos de conocimiento"

INTELECTUAL [INTELLECTUAL]

Como sustantivo para referirse a un tipo particular de persona o a alguien que se dedica a un tipo particular de trabajo, **intelectual** data efectivamente de principios del S19, aunque hubo algunos usos aislados anteriores. **Inteligencia**, como facultad general del entendimiento, data del S14, pero el interesante desarrollo de **inteligente** e **inteligencia** como términos de comparación entre personas parece tener su origen esencialmente en el S16: entre otros usos claros, podemos citar "algunos ingleses instruidos de buena inteligencia" (Grafton, 1568), donde **inteligencia**, sin embargo, puede leerse como conocimiento, información (como aún sucede en **servicio de inteligencia**). Hubo un uso anterior de "hombre carente de inteligencia" (¿1507?). "El más inteligente", en un sentido distintivo, se registra desde 1626; también existe "personas graves e inteligentes" (Clarendon) en 1647. Al parecer, hay alguna asociación entre estas distinciones de inteligencia relativa y absoluta y los argumentos sobre la naturaleza del gobierno. Varios de los usos definitorios y discriminantes de **inteligente** e **inteligencia** en el S17, fines del S18 y el S19 estaban asociados a posiciones políticas conservadoras, en un tipo de argumento que ha seguido siendo familiar: que deben gobernar los más **inteligentes**. En todo caso, es significativo que **intelectual**, como sustantivo, siguiera una trayectoria diferente. Desde el S14 había sido un adjetivo corriente de **inteligencia** en su sentido más general, y se convirtió en sustantivo para indicar las facultades o procesos de ella. Más adelante, a partir de principios del S19, hubo un interesante uso del plural, **intelectuales**, para designar una categoría de personas, a menudo desfavorablemente: "Ojalá esté lo suficientemente bien para escuchar a estos intelectuales" (Byron, 1813). Aunque como adjetivo, **intelectual** conservó un uso general neutro, hubo una formación distintiva de



implicaciones desfavorables en torno de **intelectuales** en este nuevo sentido. **Intelectualismo** había sido una mera alternativa a *racionalismo*. En parte por esto, pero también por razones más generales, ganó sugerencias de frialdad, abstracción y, significativamente, ineficacia. **Inteligencia** e **inteligente** conservaron sus sentidos generales y principalmente positivos, en tanto varios sentidos negativos se reunieron alrededor de **intelectual**. Las razones son complicadas, pero incluyen casi con seguridad la oposición a los argumentos sociales y políticos basados en la teoría o un principio racional. Curiosamente, esto se conecta a menudo con el uso distintivo de **los más inteligentes** como clase gobernante y con la oposición, como en el romanticismo, a una "separación" de la "cabeza" y el "corazón" o la "razón" y la "emoción". Tampoco podemos pasar por alto un tipo crucial de oposición a los grupos dedicados al trabajo **intelectual**, que en el transcurso del desarrollo social habían conquistado cierta independencia de las instituciones establecidas de la Iglesia y la política, y sin duda buscaron y afirmaron esa independencia desde fines del S18 y en el S19 y el S20. Finalmente, y por obra de la influencia de estos desarrollos, **intelectual** e **inteligente** podían proponerse como términos de contraste, y hacia fines del S19 constatamos la presencia de la característica formación "los supuestos **intelectuales**". A principios del S20 se tomó del ruso el nuevo término grupal **intelligentsia**. Esta fuente es significativa, porque el sentido de un grupo distinto y consciente de sí mismo había sido importante en Rusia desde mediados del S19, por buenas razones sociales.

Hasta mediados del S20 los usos desfavorables de **intelectuales**, **intelectualismo** e **intelligentsia** fueron dominantes en inglés, y es evidente que aún persisten. Pero **intelectuales**, al menos, se usa hoy con frecuencia de una manera neutra y por momentos incluso favorable, para designar a personas que se dedican a ciertos tipos de trabajo **intelectual**, especialmente los más generales.

En las universidades se hace a veces una distinción entre *especialistas* o *profesionales*, con intereses limitados, e **intelectuales**, con intereses más amplios. En líneas más generales, se insiste a menudo en los "productores directos en la esfera de la ideología y la cultura", en contraste con aquéllos cuyo trabajo, si bien "exige un esfuerzo mental", pertenece esencialmente al ámbito de la administración, la distribución, la organización o (como en ciertas formas de docencia) la repetición (*cf.* Debray). Las tensiones sociales que rodean la palabra son importantes y complejas y van desde un antiguo tipo de oposición a un grupo de personas que usan la teoría e incluso el conocimiento organizado para emitir juicios sobre asuntos generales, hasta una oposición diferente pero a veces relacionada a las ELITES (ver), que pretenden estar en posesión de tipos no sólo especializados sino directivos de conocimiento. El argumento sobre la relación de los **intelectuales** con un sistema social establecido, y por lo tanto sobre su independencia o incorporación relativas a ese sistema, tiene una pertinencia crucial en este aspecto. Sin embargo, habita cuenta de que la gente habla hoy del ESTATUS (ver) o la *función* social de los **intelectuales**, es evidente que la palabra misma ha ingresado en una nueva fase más general de su historia, respaldada por usos comparables en otras lenguas y culturas. La difusión creciente de **antiintelectual** para designar posiciones opuestas al pensamiento y el saber organizados es parte del mismo movimiento, que abreva en un sentido más antiguo y más amplio.

Aunque **inteligencia** e **inteligente** siguen usándose en sentidos generales y amplios, el uso comparativo distintivo de ambos términos es tal vez más común que nunca ("¿acaso no te da la **inteligencia** para entenderlo?"; "a cualquier persona **inteligente** le resultaría claro de inmediato"). Entretanto, la descripción de una **inteligencia alta** o **baja** ha sido fortalecida por un polémico sistema de medición aparentemente objetivo, el **coeficiente de inteligencia** o **CI**, que entró en el uso corriente. Aun en él es evidente, sin embargo, una vieja tensión, cuando la cualidad abstracta mensurable se compara y a veces se contrasta con un sentido de **inteligente** que apela, por más que lo haga tácitamente, a ideas de *experiencia* e *información*, así como a una capacidad abstracta.

Véanse EDUCADO, *ELITE, EXPERIENCIA, EXPERTO, JERGA, TEORÍA*

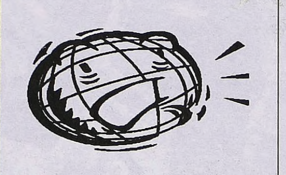
REACCIONARIO [REACTIONARY]

Reaccionario se usa hoy ampliamente como descripción de actitudes y posiciones derechistas (*derecha* e *izquierda* fueron convencionales desde principios del S19, aunque mucho más comunes en el S20, para designar posiciones que en términos generales pueden calificarse de *conservadoras* y *progresistas*, de acuerdo con la ubicación que en cierta oportunidad tuvieron las bancadas parlamentarias francesas). Pero la palabra es complicada, aunque sólo sea por la complejidad de *progreso* y PROGRESISTA (ver). **Reacción** está presente en el inglés desde mediados del S17, en un sentido fundamentalmente físico: una acción en oposición o resistencia a otra –de modo que *acción* y **reacción** se convirtieron en leyes físicas– y luego, más ampliamente, como una acción influida por o en respuesta a otra precedente, especialmente en química y fisiología pero en términos más generales en el sentido de una respuesta declarada u observable ("mi reacción a ello", "la reacción pública a ello"). El uso político se dio por primera vez en francés, a principios del S19, en un contexto político relativamente preciso: se utilizó para calificar actitudes y acciones de oposición o resistencia a la revolución, con un fuerte sentido de desear *restablecer* un estado de cosas prerrevolucionario. El sentido especializado inglés tomó la palabra de este contexto particular, pero con un primer alcance amplio: "perpetuación de las disputas facciosas" (Scott, 1816), así como el sentido finalmente predominante de "oposición a las reformas". Más adelante **Reacción** empezó a escribirse con mayúscula, de una manera comparable a lo sucedido con *Progreso*.

Reaccionario ha terminado por resultar una palabra difícil porque puede significar: (i) opuesto a las reformas; (ii) deseoso del retroceder a algún estado anterior; (iii) por aplicación, partidario de una versión específica (derechista) de la sociedad. Hay pocas dificultades cuando todos los impulsos de cambio (*acciones*) provienen de la izquierda y toda la resistencia (**reacciones**), de la derecha. Pero si un partido capitalista, por ejemplo, se encuentra en una etapa innovadora, o si un partido fascista propone un nuevo orden social, cada bando puede llamar **reaccionario** al otro: (i) porque el capitalismo y el fascismo son de derecha, **reaccionarios**, como tales; (ii) porque la resistencia a determinados tipos de cambio, y en especial a los cambios e innovaciones en el capitalismo y la sociedad capitalista, se ve como **reaccionaria** (habitualmente con un sentido de extrema derecha, diferenciada de los conservadores *progresistas* o *reformistas*, así como de los liberales y la izquierda), pero a menudo, también, la **izquierda reaccionaria** (opuesta a tipos de cambio que considera nocivos o apoyada en determinados sentidos de la tradición democrática o socialista que opone a cambios actuales de diferente orden).

La palabra mantendrá probablemente su sentido predominante de conservadurismo extremo, pero las cosas serían muy simples si, al margen de este sentido específico, todas las acciones políticas fueran buenas y todas las reacciones consiguientes, malas. Es interesante que **reacción** haya conservado su sentido neutro y un adjetivo también neutro, **reactivo**, a lo largo de todo el proceso de especialización de **Reacción** y **reaccionario**.♣

Véanse PROGRESISTA, REFORMA



La espad

Se ve que Mario Vargas Llosa no sabe qué hacer con su tiempo o sus dineros. El Instituto Cultural Iberoamericano que lleva su nombre y que tiene sede en Madrid, España, convoca al primer Premio Internacional de Novela "La ciudad y los perros". Se recibirán originales (inéditos mecanografiados a doble espacio en una sola cara, de una extensión mínima de 150 páginas, firmados con seudónimo y en tres copias) hasta el 12 de octubre de este año. El ganador embolsará 5.000 dólares. Mayores informes pueden solicitarse al Instituto Cultural Iberoamericano Mario Vargas Llosa (Alma América S.L. c/ Gonzalo de Berceo, 3 LOCAL, 28017 Madrid).

La Universidad de Nueva York presenta a Sylvia Molloy en Buenos Aires. La prestigiosa escritora y académica dictará el próximo martes 1 de agosto a las 18 en la sede porteña de esa universidad (Arenales 1658) la conferencia "De exhibiciones y despojos: reflexiones sobre el patrimonio nacional a principios del siglo XX". La entrada es libre y gratuita.

Una persistencia norteamericana es la novela de carreteras, de Huck Finn a Jack Kerouac, entendida como ritual autoterapéutico. En la reciente *Driving Mr. Albert*, Michael Paterniti entrega un excéntrico, implausible, hilarante y más que atrapante relato sobre su viaje de ocho días a través de los Estados Unidos a bordo de un Buick Skylark, con la compañía extravagante de los restos del cerebro de Albert Einstein guardado en un tupperware ¿Ficción o no ficción? Que el lector decida.

Europa continúa su guerra por imponer el precio único de los libros en todo su territorio. Recientemente, Alemania y Austria firmaron un convenio según el cual las librerías de ambos países venderán los libros de esa área idiomática a idéntico precio, para regocijo de la comisión correspondiente que depende del parlamento europeo, fuertemente influida por los criterios franceses.

El grupo editorial Gallimard se ha lanzado de lleno a los cibernegocios a través de la empresa Bibliopolis, que cotiza en Bolsa desde el pasado mes de marzo. Según Antoine Gallimard, que gerencia la nueva empresa, el principal objetivo es evitar que Amazon, Alapage y Fnac (los más importantes portales de venta de libros en Francia) hegemonicen el negocio.

Como homenaje al programa "Las dos carátulas... el teatro de la humanidad" que cumple 50 años en Radio Nacional (todo un acontecimiento para la dramaturgia argentina) se presentará la obra de Alberto Vaccarezza *Juancito de la Rivera*, con la actuación de Luis Brandoni y un elenco de destacados intérpretes. La producción tiene dirección de Nora Massi y se realizará en el Teatro Liceo (Rivadavia 1495) el próximo lunes 17 a las 20.30 con el auspicio de las Comisiones de Cultura del Congreso de la Nación.

PREMIO IBEROAMERICANO

Casa de América (de Madrid) es un foro abierto para el debate político, institucional y académico sobre las relaciones entre los países que integran la Comunidad Iberoamericana de Naciones que ahora convoca a un premio destinado a estimular la reflexión y el estudio de los principales aspectos que caracterizan lo iberoamericano. El premio se otorgará a la persona, grupo de personas o institución social o académica que, a juicio del jurado, presente el mejor trabajo de investigación, original e inédito, sobre cualquier aspecto relacionado con las relaciones iberoamericanas. Se tendrá en cuenta el interés cultural, socioeconómico y político, la actualidad informativa, el rigor científico y el manejo de fuentes, documentación y bibliografía más congruentes con el tema, así como también las referencias a los planteamientos y definiciones vinculados con la Comunidad Iberoamericana de jefes de Estado y de Gobierno. El trabajo original y la documentación adjunta deberán encontrarse en Madrid, en las oficinas de la Casa de América, a más tardar el 30 de Octubre de 2000. Pueden obtenerse mayores informes escribiendo a **tribuna@casamerica.es**

a en la piedra



Luis Gusmán inaugura, con esta entrega sobre los epitafios, una serie de notas sobre diferentes prácticas de escrituras, en cada una de las cuales podría leerse una manera de entender la literatura.

POR LUIS GUSMAN A comienzos de siglo surgen tres experiencias literarias que tematizan la escritura como inscripción y su articulación con el epitafio. Las tres son casi contemporáneas entre ellas. Una es la del poeta Víctor Segalen, quien tras las huellas de Paul Claudel lleva a cabo en China una recopilación de las inscripciones funerarias llamadas *Steles* –la inscripción en la piedra– y su transposición en la escritura poética.

La otra experiencia se puede leer en *La colonia penitenciaria* de Franz Kafka, donde la inscripción en el cuerpo del condenado nos revela un sorpresivo final en el que se descubre el epitafio del ex comandante de la colonia. La función del mismo en el relato excede el valor pedagógico y profético que se le atribuye.

El tercer ejemplo, el más conocido en el género, es *La antología de Spoon River* de Edgar Lee Masters, quien a la manera de Faulkner funda una comarca imaginaria –Spoon River– que es un cementerio donde los difuntos dialogan unos con otros a través de los epitafios escritos en sus tumbas. De tal manera que se funda un régimen de relatos de crímenes, incestos y sexo que circulan y se retroalimentan entre sí.

Pero hay en el siglo pasado un relato de Maupassant que anticipa de manera fantástica el tópico del epitafio como inscripción. Un más allá que necesita no solamente escribirse sino también inscribirse en la piedra sepulcral y que revela algo del orden de una verdad que escaparía a la materialidad de la figurabilidad retórica.

El título del relato de Maupassant es *La Muerta*. La anécdota puede ser resumida de manera simple: a un amante se le muere la amada de manera imprevista. Con su muerte, él entra en una profunda melancolía y encuentra en el viaje –como el Ismael de *Moby Dick*– el sucedáneo de la bala. Se ausenta de París por un tiempo y, cuando regresa, el fantasma de la amada retorna a partir de cada objeto familiar, fundamentalmente en el espejo.

Al protagonista le es necesario un exorcismo. Por eso, decide pasar la noche en el cementerio. Durante esa estadía de terror, descubre con sorpresa que por la noche los muertos se levantan de sus tumbas para leer en voz alta los epitafios que adornan sus lápidas. Piensa, con razón, que su mujer no tendría por qué ser una excepción de semejante ritual macabro.

La primera sorpresa consiste en que los difuntos escriben lo que después, en Edgard Lee Masters, se va a conocer como el antiepitafio. Lo fantástico se vuelve costumbrista, un catálogo de las virtudes humanas. Y hasta los más cínicos retroceden y escriben la verdad de su vida terrenal.

En medio de esa ceremonia, el protagonista lee el epitafio de un tal Jacques Olivant, un muerto que, como tantos, reposa en el cementerio: "Aquí reposa Jacques Olivant, muerto a la edad de cincuenta y un años. Amaba a su familia, fue honrado y bueno, y murió en la paz del Señor".

Después de que el espíritu del difunto Olivant lee junto al narrador su propio epitafio asistimos a una ceremonia primaria, casi de la prehistoria, que nos conduce al mito del origen de la escritura. De pronto, como si nos encontrásemos en alguna cueva rupestre, presenciamos la conjunción de la piedra y la letra.

El muerto toma una piedra afilada y empieza a rascar con cuidado la inscripción escrita en su lápida. Es decir, borra el epitafio que había sido grabado sobre su propia tumba. Después, sin solución de continuidad, sin saber cómo, el lector se da cuenta de que la piedra ha sido reemplazada por la mano cadavérica. Pero Olivant ya no prosigue con su tarea de borramiento sino que está dedicado a inscribir un nuevo epitafio con su propio hueso.

Ceremonia bárbara, bastaría apelar a la noche del cementerio y al tópico de la noche de los tiempos, en que el hombre inscribe por primera vez un signo en la piedra. Ese hueso símil del punzón, o buril, es la figura típica cada vez que la representación exige una figura para el estilo como inscripción. En este caso, el propio hueso. Entonces surge la verdad moral del antiepitafio. La comedia humana encuentra su reverso y Oliver, como tantos otros, muere sumergido en ella. Entonces leemos: "Aquí reposa Jacques Olivant, muerto a la edad de cincuenta y un años. Adelantó con palabras desagradables la muerte de su padre, a quien deseaba heredar, torturó a su mujer, atormentó a sus hijos, engañó a sus vecinos y murió de forma miserable".

Los verbos "exhortativos" indican el pasaje de las buenas a las malas acciones del difunto. Como en la danza macabra, todos los cadáveres comienzan a bailar su danza y el signo se invierte de manera violenta. A cielo abierto, a tumba abierta, todos escriben al mismo tiempo "el verdadero epitafio".

El universo cambia de signo y todo debe ser leído al revés, como si el dialecto de los epitafios implicase necesariamente leer lo contrario y en esa operación encontrarse con la verdad.

La lógica fantástica de Maupassant necesita de un final. En la conclusión, el relato nos ofrece el truco de una escena que falta: el epitafio de su amada: "Amó, fue amada, y murió". En esa instancia del relato es donde aparece el antiepitafio, la sorpresa para un lector que ya no espera: "Habiendo salido un día para engañar a su amante, cogió frío bajo la lluvia y murió."

Ese amante era Oliver, al que recogerán al día siguiente, yaciendo inanimado junto una tumba que no implica necesariamente la tumba de su amada. Quizá porque el epitafio implica una llamada al caminante para que éste se detenga ante la memoria del muerto. Pero el tópico excede las virtudes del muerto y el recordatorio de que el mundo terrenal es pura *vanitas*. Hay algo engañoso en el epitafio que el antiepitafio viene a revelar. Si no se lo reduce simplemente a una moral de las costumbres o una costumbre de la moral, lo engañoso indicaría la imposibilidad de una concordancia entre la vida y el epitafio, entre el muerto y su inscripción. Es decir que el epitafio aspira como género, merced al antiepitafio, a alcanzar una verdad suprema, que no fue dicha en la vida y podría ser dicha en la muerte...

La posibilidad de relacionar el epitafio con la voz indicaría que esa verdad puede ser dicha. Paul de Man reserva para el género la figura de la prosopopeya. Es decir, una personificación que anima lo inanimado y lo hace hablar. Tanto De Man como Derrida sitúan al epitafio del lado de la voz y no tanto del lado de la inscripción. La voz en relación con el epitafio tiene una tradición que en el libro de Paul Claudel, *Conocimiento del Este*, encuentra un valor paradigmático. En su viaje a China, durante una de sus visitas a los cementerios, exclama: "Yo vine aquí a escuchar". La voz de cada tumba se vuelve colectiva y nombra lo innombrable, poniendo el acento en la emisión, la entonación y la pronunciación.

Sin embargo, el relato de Maupassant nos devuelve a la tierra, a esa ceremonia bárbara donde un hombre en su más primitiva humanidad quiere inscribir con un hueso un rasgo de escritura en la piedra. Algo que haga diferencia con la piedra y que por ese mismo acto lo vuelva humano.♣

INFANTILES



La oferta de publicaciones recientes puede dar una pista para saber al menos qué se está ofreciendo en el ámbito de la literatura para niños y adolescentes. Alfaguara está relanzando la obra de Elsa Bornemann y de María Elena Walsh. Otras novedades interesantes: *Pancitas argentinas* de Guillermo Saavedra, un bellísimo libro de poemas para niños de todas las edades. Otro tanto pasa con *Cuentos con fantasmas y demonios de la tradición judía* de Ana María Shua, quien muestra una vez más que es una narradora inteligente y sumamente atractiva. Entre las publicaciones recientes se destacan además *Palabristas* de Lucía Larangione, *Angeles y diablos* de Jorge Accame y *Piedras volando sobre el agua* de Marcelo Birmajer.

En el catálogo de Sudamericana están los títulos de la colección Pan Flauta, que clasifica los textos por edades. La colección incluye a reconocidos autores e ilustradores: Laura Devetach, Graciela Montes, Jorge Accame, Gustavo Roldán, María Rojas e Istvan, entre otros.

Emecé apunta a un público lector ávido de cuentos de terror y de ciencia ficción. Sus colecciones *Fantasmas de Fear Street* y *Animorphs* dan cuenta de esto. En ambos casos, las ediciones están poco cuidadas y los textos son más bien pobres. Dos novelas publicadas por ese sello se destacan del resto: *Sufridor* de Louis Bruhnke y *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* de J. K. Rowling, el éxito del momento. Menos conocida es la historia de *Sufridor*, en la línea de las autobiografías de animales y de hazañas colosales, con una excelente traducción de César Aira e ilustraciones de Dolores Avedaño.

Planeta lleva al formato libro a la eterna Barbie, en dos versiones para niñas de diferentes edades: *Barbie, siempre a la moda* y un libro didáctico con tapitas sorpresa. Ambos libros pueden corroer el amor familiar, porque (ha sido demostrado) despiertan tanto la pasión de niñas como de mujeres adultas.

En todas las editoriales mencionadas se pueden hallar libros de estimulación temprana e iniciación a la lectura que hacen hincapié en el dibujo, la letra en su aspecto gráfico y la belleza de la edición.

LAURA ISOLA



BOCA DE URNA

Los libros más vendidos de la semana en librería Tomás Pardo

Ficción

1. La fiesta del chivo
Mario Vargas Llosa
(Alfaguara, $21)

2. La ignorancia
Milan Kundera
(Tusquets, $15)

3. Harry Potter y el prisionero de Azkahan
J.K. Rowling
(Emecé, $12)

4. Amarse con los ojos abiertos
Jorge Bucay
(Nuevo Extremo, $16)

5. El caballero de la armadura oxidada
Robert Fisher
(Obelisco, $10)

6. La hermandad
John Grisham
(Ediciones B, $17)

7. Una imagen en el espejo
Danielle Steel
(Plaza Janés, $15)

8. Perdida en su memoria
M. Higgins
(Plaza Janés, $15)

9. La partera
Chris Bohjaliam
(Emecé, $17)

10. Alexandros
Valerio Manfredi
(Grijalbo, $17)

No ficción

1. La resistencia
Ernesto Sabato
(Seix Barral, $15)

2. No seré feliz pero tengo marido
Viviana Gómez Thorpe
(Latinoamericana, $14)

3. Una extraña dictadura
Viviane Forrester
(Fondo de Cultura Económica, $14)

4. Manual del guerrero de la luz
Paulo Coelho
(Planeta, $12)

5. El Papa de Hitler
John Cronwell
(Planeta, $20)

6. Mujeres de 50
Daniela Di Segni e Hilda Levy
(Sudamericana, $15)

7. La tragedia educativa
Jaim Etcheverry
(Fondo de Cultura Económica, $15)

8. Los nietos nos miran
Juana Rottemberg
(Galerna, $14)

9. Buenos Aires, los cafés
Varios autores
(Lib. Turísticas, $25)

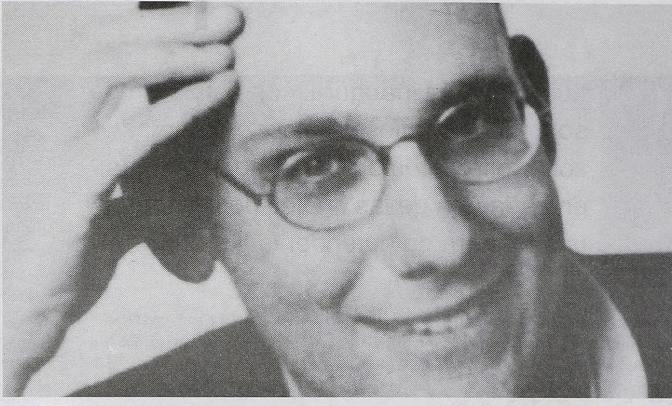
10. Los mitos del tiempo
Joseph Campbell
(Emecé, $17)

¿Por qué se venden estos libros?
"Los libros que más éxito tienen son los que tratan temas vigentes en la Argentina. Una extraña dictadura y Tragedia educativa *hablan sobre la crisis económica y educacional que está sufriendo el país. Sabato es un autor de reconocimiento generalizado, por lo cual goza de la atención de un público masivo, y es por esto que sus libros siempre son los que más copias venden", señala Sonia Corolenco, vendedora de la librería Tomás Pardo.*

Estados Unidos



JUNTO AL PIANISTA
David Leavitt
trad. Juan Gabriel Lóez Guix
Anagrama
Barcelona, 2000
232 págs. $ 18,50



POR DANIEL LINK Siempre es bastante difícil comprender qué es lo que quiere decir David Leavitt, cuáles son los argumentos que subyacen en sus novelas, qué modo de intervención supone su política de la ficción. Quienes hayan seguido de cerca el desenvolvimiento de su obra y, sobre todo, quienes hayan comprendido –y, por qué no: amado– el complicado laboratorio narrativo que fue su anteúltima novela traducida, *Mientras Inglaterra duerme*, sólo podrán sentir decepción al finalizar de leer *Junto al pianista* (penúltima entrega de Leavitt, dado que acaba de publicarse en Inglaterra y pronto se distribuirá en Estados Unidos su último *opus, Martin Bauman*).

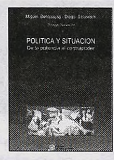
Si *Mientras Inglaterra duerme* llevaba a un punto de no retorno el paroxismo melodramático que tanto había cultivado Leavitt en su obra previa, *Junto al pianista* es un sofisticado pero previsible ejercicio carente de toda pasión. Los personajes, en todo caso, se mueven por el mundo como autómatas más o menos acostumbrados a la inercia de las cosas y el narrador cuenta como si no tuviera más remedio que seguir la pista del hastío que domina a sus criaturas. Novela realista, la diferencia fundamental entre esta entrega de Leavitt y su producción previa es la cantidad de estereotipos que aparecen en ese tibio universo del desencanto amoroso, la falta de distancia respecto del conjunto de procedimientos rancios –y, a esta altura del partido, insensatos– de la novela realista.

Hay un joven que quiere triunfar en el universo de la música y hay un pequeño universo de celebridades del piano que se sienten módicamente atraídas por esa carne joven y dispuesta a ensuciar las sábanas de todos y de cualquiera. No es alguna forma del arribismo lo que lleva a ese joven a caer en los brazos de tantos hombres mayores sino una forma del candor o de la ingenuidad, porque él cree que está destinado, también, a ser una celebridad. Y él piensa (o parece pensar, porque poco es lo que el narrador se atreve a aventurarse en esa conciencia vacua) que ese círculo profesional cerrado es, también, un círculo cerrado de afectividades.

Por supuesto –tratándose de Leavitt no puede sorprendernos–, una trama así planteada abreva de manera deliberada en los grandes monumentos de la literatura occidental alrededor de las pasiones anacrónicas, sobre todo *La muerte en Venecia* de Thomas Mann y *Lolita* de Vladimir Nabokov. *Junto al pianista* parece no sólo inspirada en esos textos célebres en los cuales el amor no coagula precisamente por el abismo de edades que se interpone entre los amantes, sino, a la manera de las deleznables películas americanas, *basada en* esos textos. Como si Leavitt se hubiera propuesto conservar los personajes de *La muerte en Venecia* o de *Lolita*, cambiando las circunstancias, adecuando esas pasiones inconmensurables y mortuorias a los requerimientos más actuales de los tiempos. Así, la madre de Paul, el muchachito objeto de tantos manoseos, es tan estúpida como la madre de Lolita y, aunque cultiva un *kitsch* de marca, intenta seducir a quien, en verdad, desea a su vástago. Kennington, el pianista, siente por Paul (tal vez, tal vez) algo parecido a lo que siente Von Aschenbach por Tadzio. Sólo que ante ese sentimiento decide –antes que morir, antes que salvar al objeto de su pasión– sencillamente huir y abandonar al joven. Los ejemplos de transposiciones semejantes se multiplican hasta el hartazgo. Es el modo, parecería decir David Leavitt, en que Estados Unidos digiere y procesa la cultura (y, sobre todo, la moral) precedente. Es la forma desapasionada en la que se sobrevive (en la que la ficción sobrevive) en el mundo definitivamente ruinoso de las pasiones y los comportamientos extremos.

Sólo que en *Junto al pianista* no hay demasiado énfasis (decididamente, Leavitt no es un narrador enfático, aun cuando, como en esta novela, elija narrar desde la grandilocuencia de los estereotipos culturales) y uno no termina nunca de saber si el autor se ha dejado llevar por ese impulso adaptador (y por lo tanto, pedagógico, y un poco traidor) de la cultura norteamericana o si en ese abandono sutil a la hegemonía moralista de los Estados Unidos (uno de los pocos estados que impide a los infectados con el virus de HIV el ingreso a su territorio) hay alguna forma de resistencia cultural.♣

Para la libertad



POLÍTICA Y SITUACIÓN. DE LA POTENCIA AL CONTRAPODER
Miguel Benasayag y Diego Sztulwark
Ediciones de mano en mano
Buenos Aires, 2000
250 págs. $ 16

POR JOAQUÍN MIRKIN El pensamiento único del capitalismo global de los últimos tiempos ha logrado presentarse a sí mismo como modelo triunfante. En su apresurado éxito tiró por la borda 150 años de políticas y proyectos socialistas –desde que Marx y Engels escribieran su justamente célebre *Manifiesto comunista.*

Hoy, las respuestas que está dando el mundo parecen dirigirse más bien hacia la derecha que a la izquierda. Así, resulta sumamente difícil pensar un proyecto alternativo y real de cambio capaz de edificar un contrapoder liberador que emancipe a hombres y mujeres. En esa búsqueda se inscribe el libro *Política y situación. De la potencia al contrapoder*, escrito por Miguel Benasayag –filósofo y psiquiatra franco-argentino, ex militante del ERP y miembro internacional del Laboratorio de Investigaciones filosóficas– y Diego Sztulwark –también filósofo y docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, miembro de la Agrupación *El Mate.*

Política y situación piensa y busca la manera de hacer posible, "aquí y ahora", una alternativa radical al capitalismo. Rubén Dri –teólogo y filósofo, docente de la UBA– escribe en el prólogo: "la nueva radicalidad no implica ser más radicales que antes, sino serlo de manera distinta. Se trata de asumir que somos la situación que vivimos y, en consecuencia, hay que transformar a esas situaciones".

La caída de la Unión Soviética, la derrota del comunismo y el repliegue del Estado del Bienestar fueron mucho más que un baldazo de agua fría para la izquierda, ya que transformaron la dinámica política y quebraron la dicotomía propia de la segunda parte del siglo XX; del dilema sistema-antisistema se pasó a la lógica de la inclusión y la exclusión.

La tesis central, entonces, pasa en *Política y situación* por la pregunta sobre cómo pensar una contrahegemonía al neoliberalismo que "logró virtualizar la vida de los hombres y, con ello, la posibilidad de actuar". Así, el trabajo de Benasayag y Sztulwark (dos "militantes investigadores" o "filósofos de la praxis") es un ensayo que reflexiona sobre el camino hacia la construcción del contrapoder: la liberación "no existe como un lugar al que debe arribarse, sino que constituye la oposición a la tristeza y el estado de aburrimiento reinante en la sociedad". Para los autores, "hacer política significa asumir integralmente los elementos de la situación y comprometerse con su exigencia emancipatoria". Sin embargo, la propuesta difiere del "clásico manual moderno de la revolución". En ese sentido, *Política y situación* hace una lectura crítica de las experiencias revolucionarias y, al mismo tiempo, de las interpretaciones posmodernas. El libro busca superar el escepticismo y el dogmatismo reinante en la izquierda actual, que aparece incapaz de pensar y actuar la liberación. Con ese fin se retoma la discusión sobre el poder y el Estado, y también la idea de la liberación de los saberes, la sociedad del espectáculo y la gestión. La base del trabajo es la filosofía política de Spinoza, Marx, Gramsci, y Negri.

El libro concluye con un anexo, que podría pensarse como su síntesis o su despliegue. Se trata del manifiesto de la Red de Resistencia Alternativa, un conjunto de agrupaciones francesas, argentinas, bolivianas y belgas que sostienen que "la política es para nosotros una adhesión práctica a la busqueda de la libertad, o lo que llamamos el pasaje de la potencia al contrapoder". Todo un desafío para los tiempos que corren.♣

LAS NUEVAS NOVELAS DE DAVID LEAVITT Y EDMUND WHITE

Dos tipos audaces

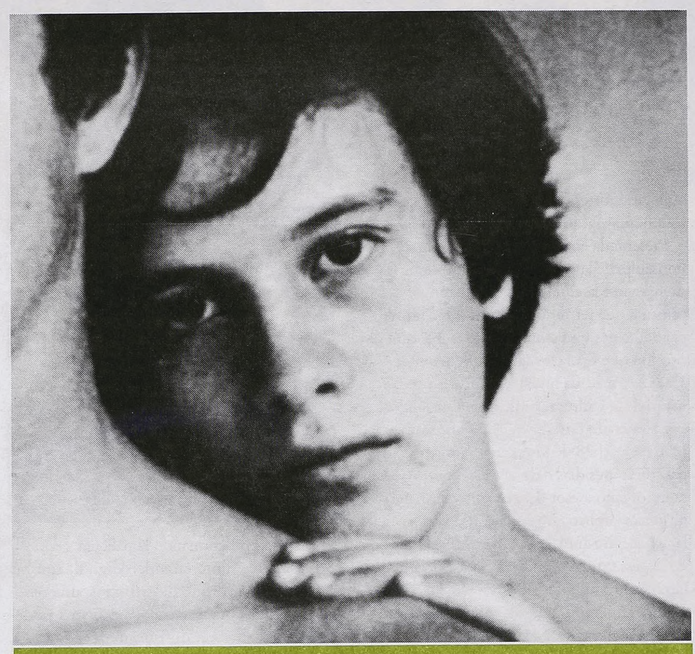
POR RODRIGO FRESÁN A la hora de intentar una historia de la literatura *gay* anglosajona, bien se podría proponer la siguiente tipología, seguramente imperfecta:

1) Los libros escritos desde la clandestinidad, en ediciones limitadas y secretas o bajo seudónimo por los tiempos en que resulta poco práctico y hasta peligroso confesar ciertas pasiones. Muchos de esos textos –quitando el *Maurice* de E. M. Forster publicado mucho tiempo después y más de un cuento de Henry James donde se insinúa más de lo que se dice– han sido barridos por los vientos de la historia y no hace mucho tiempo atrás David Leavitt junto a Mark Mitchell propuso redescubrirlos a partir de la tan curiosa como interesante antología titulada *Pages Passed from Hand to Hand: The Hidden Tradition of Homosexual Literature in English from 1748 to 1914*.

2) Los libros escritos cuando se "sale del armario" y se revela la verdad. James Baldwin, Christopher Isherwood, Truman Capote, Tennessee Williams, Selby, entre muchos, aparecen como escritores sin problemas a la hora de contar su verdad. Es entonces cuando aparecen libros testimoniales y ficciones *gay* –o, simplemente, artistas a los que no les importa el qué dirán– especialmente diseñadas como artefactos interesados en contar el otro lado de las cosas.

3) Los libros escritos a partir de la llegada del sida. El virus como tema imposible de evitar.

Las dos nuevas novelas de los escritores Edmund White y David Leavitt –*The Married Man* y *Martin Bauman* respectivamente– se las arreglan para, entre las dos, funcionar como una *summa* estética y temática de la historia de la ficción homosexual en inglés contando todo lo que hay para contar.



Dos novelas simultáneamente lanzadas en el mercado anglosajón señalan las posibilidades y las limitaciones de la literatura denominada *gay*.

Edmund White es, a esta altura, el decano de los escritores *gay* que escriben en inglés. Un escritor al que la etiqueta reductora de ser un generador de historias simplemente homosexuales le queda chica porque sus ambiciones y necesidades –si bien perfectamente enraizadas en las idas y vueltas de "los suyos"– trascienden el género. Autor ya señalado durante su juventud y primeros libros –*Forgetting Elena, Nocturnes for the King of Naples* y *Caracole*– por el parco en elogios Vladimir Nabokov, White se hizo todavía más imprescindible a partir de su trilogía entre autobiógrafica, ficcional e histórica a la hora de apuntar las fechas más importantes del movimiento *gay* como trama novelística –*A Boy's Own Story, The Beautiful Room is Empty* y *The Farewell Simphony*–, un perfecto volumen de cuentos –*Skinned Alive*–, una exhaustiva biografía ganadora de varios premios –*Genet*–, dos libros de viaje –*States of Desire* y *Sketches from Memory*– y una colección de ensayos titulada *The Burning Library*. No hace mucho apareció una primera e interesante biografía de White –aunque un tanto desflecada– con el título de *The Burning World* y firmada por Stephen Barber. La nueva novela de White –con el envidiable título de *The Married Man*–, es luego del fragor casi apocalíptico de *The Farewell Simphony*, un libro tranquilo, casi música de cámara a la hora de contar una simple y compleja historia de amor entre un norteamericano viviendo en París (ciudad en la que vive White desde hace años) y un arquitecto francés, el hombre casado del título, que no se decide a asumir su condición homosexual. Ambos están enfermos de sida y saben que su historia tiene los días contados. Aun así, no es una novela sobre la enfermedad sino sobre la salud y White –seropositivo– la ordena y la deja fluir sin caer en lo melodramático y sin alejarse, ni por una página, del sentimiento puro y verdadero.

Martin Bauman de David Leavitt –luego de la un tanto floja y fácil *Junto al pianista*– es una divertida autobiografía *à clef* que recupera ciertas maniobras ensayadas en *Arkansas* –lo mejor de este autor para quien aquí firma– y que utiliza lo homosexual como apenas un elemento más a la hora de proponer una novela de iniciación donde la figura del escritor ambicioso se ubica por encima de la del testigo preocupado por el momento que le ha tocado vivir. Es, de algún modo, un libro picaresco hasta en su longitud –casi 500 páginas–, donde las sucesivas instancias en la vida de Martin Bauman –transparente alter ego de Leavitt– parecen pertenecer a otra época, a un lugar lejano donde lo *gay* funciona únicamente como elemento divertido para el narrador y desconcertante para quienes lo rodean. Son los primeros 80, el virus todavía no ha alcanzado la primera plana de los diarios y Martin está empeñado en convertirse en el primer escritor *gay* en ser publicado por las conservadoras páginas de un semanario que sólo puede ser *The New Yorker*, mientras intenta huir del influjo mefistofélico de un maestro que sólo puede ser el controvertido editor/escritor Gordon Lish (con toques de Harold Brodkey). La primera mitad de la novela es brillante y muy divertida. Cuenta la trastienda de la escritura de un cuento histórico –"Territorio", incluido en *Baile en familia*– mientras Martin/David no deja de autoflagelarse (maniobra inteligente a la hora de lo casi autobiográfico, interesante ejercicio de autodemitificación mitificadora) al darse cuenta de que él no es más que un ambicioso con una necesidad casi patológica de figurar en el mundo mientras sus colegas le reclaman un mayor compromiso con la "causa *gay*". La segunda mitad –una más o menos tortuosa historia de amor– se resiente porque Martin ya nos parece alguien casi insoportable, un petimetre fatuo cada vez más alejado de la literatura y más cercano a cierta efímera *intelligentzia* a la que se ha vuelto felizmente adicto. Uno de esos raros casos en los que el tránsito del personaje ficticio acaba afectando a la realidad de un libro que, sobre las últimas páginas, vuelve a elevarse con el encuentro final y definitivo entre el aprendiz en desgracia y el maestro en la gloria que tiempo atrás supo señalarle su lado frívolo, su necesidad casi patológica de ser amado por todos.

Cosa curiosa: en su aparente clasicismo formal, *The Married Man* es una novela innovadora a la hora de darles a los sentimientos el sitio protagónico en una historia donde los hombres son, apenas, los envases que los contienen, los disfrutan, los padecen; *Martin Bauman*, libro joven de escritor joven, aparece como perturbadoramente conservador en su argumento y sus intenciones. White escribe *desde* la experiencia homosexual mientras que Leavitt escribe *sobre* la experiencia homosexual. White aparece –apenas disfrazado, perfectamente reconocible– en *Martin Bauman*; Leavitt no tiene lugar ni razón de ser en ninguna de las páginas de *The Married Man*.♣

EN FAMILIA



La autora de *Letargo* recuerda Basavilbaso y sus años de infancia, antes y después de escribir su novela.

La biblioteca de mis padres estaba llena de libros. De niña los recorría con los dedos como si se tratara de las teclas de un piano. Había algo indecible en esos cantos, universos que despertaban mi apetito lector. Recuerdo a mi madre diciendo "La niña de Guatemala" de Martí. Yo sentía cómo la vida de esa niña se había detenido y mi cuerpo se acercaba para mirarla. La niña había muerto de amor y mis ojos seguían azorados ante ese féretro de palabras que escapaban del aliento de mi madre. Mi padre fue un excelente narrador. Le supo robar a la vida esa tierna tajada. Tenía predilección por los escritores rusos como Chéjov y era cuidadoso guardián de la tradición judía, donde el libro tiene especial trascendencia. Mi padre me acercó *El Cantar de los Cantares, Moby Dick, Crónica de los pobres amantes* y *Crónica familiar* de Vasco Pratolini. Todavía las leo y releo hoy como si no hiciera otra cosa que recordar.

Encuentro en las lecturas un modelo con el que confrontarme y aprender a mirar con todo el cuerpo. La palabra y el silencio trabajan entre las hebras del tejido tensándose, iluminando esas zonas ocultas que todos tenemos. Leer. Escribir, entre la luz y la sombra. Acercarme a las razones de la literatura. Anhelo de salir de lo anecdótico, lucha por encontrar un lenguaje preciso y transmitir fielmente lo que se quiere decir, el propio legado.

Antes de escribir *Letargo*, Basavilbaso, el pueblo donde viví de niña, aparecía en mi memoria como un microcosmos demasiado apacible como para perturbarlo. La gente, la plaza, la estación de tren y el tren que pasaba cerca de mi casa para Asunción, las fragantes auroras de verano, la lluvia que crepitaba en el techo de zinc de la galería de mi casa. La gente buena que amé; gente simple y honesta que sabía de la vida. Pero había algo que no me bastaba de ese recuerdo apacible. No sabía con certeza de qué se trataba ese inconformismo que sentía. Cuando me di cuenta ya estaba instalada en medio del polvo y de la niebla y empezaba a ver entre lo vedado a Déborah, la niña, a la Bobe, al padre de la niña. Vi a Lete, la madre de la niña, como una imagen perturbadora que se iba agrandando en mi cabeza y avancé en la oscuridad. Escuché sus voces que empezaban a proferir gritos reveladores y ya no pude detenerme.

La imagen apacible de esos personajes que yo había conformado en mi memoria se esfuma. *Letargo*, por lo tanto, termina en el punto donde cualquier otro podría continuar. La faena es ahora del lector. Pero la escritura avanza tenaz, intentando develar otros secretos de familia.

PERLA SUEZ

Baise-moi

Ex bailarina de peep shows, *ex* junkie, *la escritora Virginie Despentes adaptó al celuloide su sulfurosa novela* Baise-moi. *La película, que contiene escenas de sexo explícito y de ultraviolencia, fue censurada a pedido de una asociación cercana a la extrema derecha. Esta sanción, que no se había aplicado en Francia desde hacía veinte años, ha abierto en los últimos días una encendida polémica (*Le Monde *y* Libération *vs.* Le Nouvel Observateur*) sobre el cine, la libertad de expresión y la condición femenina.*

POR ALEJO SCHAPIRE, DESDE PARÍS Todo empezó cuando Virginie Despentes, reina de la literatura *trash* francesa, decidió llevar al cine su primer libro, *Baise-moi* (traducible al argentino como "Cogeme"). Escrita para un público *punk* –según sus palabras–, la novela fue comparada por su violencia y aproximación al sexo a *American Psycho* de Bret Easton Ellis.

La crudeza de las descripciones de los actos sexuales en *Cogeme*, central en la literatura de Despentes, no podía ser suavizada para el cine, ya que desnaturalizaría por completo el libro (como ocurrió con la versión de la novela de Ellis). Despentes lo explicaba así antes del rodaje: "Filmar las escenas de sexo *de verdad*, sin dobles, es importante, porque será la primera vez que se vean sexos de mujeres que se dejan coger. Hay que terminar con la fragmentación. Estas escenas deben ser reales para formar parte de un *todo*. Hay que devolverles los cuerpos enteros a las mujeres, cuerpos que les han privado desde siempre. Es reivindicar un derecho que tienen las mujeres sobre su propia sexualidad, arrancarlo de la mirada del hombre. Son los hombres los que tienen un problema con el sexo de las mujeres, y no tenemos por qué seguir asumiendo esto".

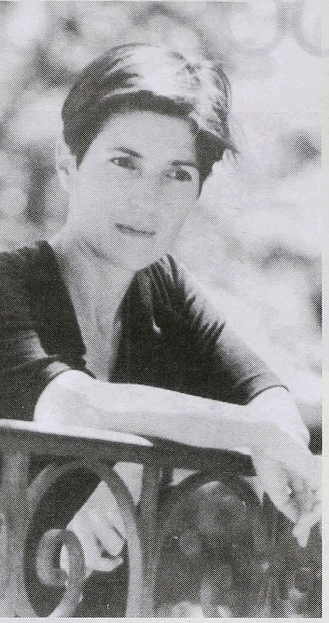
Despentes resolvió co-dirigir el proyecto junto a Coralie Trinh Ti, una popular actriz porno, y otorgó los roles principales a otras colegas del mismo ramo, mejor entrenadas y dispuestas a darle vida a las necesarias secuencias de sexo explícito.

Antes del estreno del film ya se hablaba del *affaire Baise-moi*. La cobertura mediática y la promoción a través del sitio (www.baisemoilesite.com) alimentaron una reputación que convirtieron a la película, aun antes de ser estrenada, en el evento cinematográfico del verano francés.

Presentada en el Festival de Cannes, los responsables de la producción evitaron que la prensa viese la cinta antes que el comité de censura, que terminó autorizando la exhibición en cines tradicionales bajo la más alta restricción que fija la ley (apta para mayores de 16 años), medida que fue aprobada por la ministra de la Cultura, Cathérine Tasca.

El esperado estreno en el circuito comercial tuvo lugar el 28 de junio en sesenta salas del país. Pero tres días después, el Consejo de Estado (órgano asesor del gobierno en materia jurídica y árbitro entre el Estado y los particulares) decidió anular el permiso de explotación de *Cogeme* ante el pedido de la asociación de familias Promouvoir (Promover), cuyo presidente es miembro del partido de extrema derecha Movimiento Nacional Republicano, escisión del Front National. La Justicia reclasificó la película con el infame sello "X", que la condena a ser exhibida exclusivamente en circuitos porno y a pagar altísimos impuestos. Aquellos cines "normales" que no devuelvan las copias deberían pagar importantes multas. Desde 1980, ninguna película en Francia había sido sancionada con la X, ni siquiera *Henry, retrato de un asesino* por su extrema violencia o, más recientemente, *Los idiotas*, que contiene alguna escena "pornográfica".

No bien *Cogeme* fue retirada de las salas, la polémica estalló en los medios. *Le Monde* y *Libération* publicaron peticiones de intelectuales y cineastas para manifestar frente a los cines, protestar contra la censura y llamar a resistir. Mientras se escriben estas líneas, algunas salas con coraje, en forma clandestina, desafían a la ley y siguen programando la película.



Despentes filmó en video digital, con luz natural y un mínimo de artificios, una *road-movie* sangrienta, secundada por una poderosa banda de sonido que mezcla *hip pop*, *rap* y *heavy metal*.

La argumentación presentada por el Consejo de Estado para justificar su censura resume bien la hora dieciséis que dura la película: "*Cogeme* está esencialmente compuesta por una sucesión de escenas de gran violencia y de escenas de sexo no simuladas, sin que las otras secuencias traduzcan la intención, anunciada por sus directoras, de denunciar la violencia ejercida por la sociedad contra las mujeres; el film ofrece un mensaje pornográfico y de incitación a la violencia".

Nadine y Manu (las actrices porno Karen Bach y Rafaëlla Anderson) son dos chicas que carburan con Jack Daniel's y cocaína. Como Thelma y Louise, deciden escapar de sus vidas en coche y por las rutas. Como los de *Asesinos por Naturaleza*, no dejan títere con cabeza. Y, como en cualquier película condicionada, hacen lo que mejor saben hacer.

En el aspecto formal, hay una revolución: primeros planos de felaciones, *cunnilingus*, sodomizaciones con arma de fuego y otras posturas sexuales se integran con naturalidad en escenas más tradicionales de diálogos, persecuciones y tiroteos. Por eso, *Cogeme* no es una película pornográfica: la historia no está al servicio de la exhibición impúdica gratuita, sino todo lo contrario. Otro de los aspectos inquietantes del film es que respira una amoralidad hedonista; las heroínas son grandes consumidoras de drogas y de hombres que, como mantis religiosas, despachan luego del acto amoroso. En este sentido, *Cogeme* destila un odio visceral contra los varones. Este rencor está igualmente presente en *Perras sabias* (Anagrama) y *Cosas lindas* (que la misma editorial distribuirá en septiembre), novelas posteriores a *Cogeme*. Virginie Despentes habla de "venganza" y quiere poner en jaque a la falocracia dominante. Sus amazonas encarnan "una visión guerrera de un feminismo de vanguardia" que intenta invertir la lógica sexual del hombre-cazador, mujer-presa.

Esta lionesa recrea en su prosa y en su cine un lenguaje coloquial hasta ahora bastante ausente de la ficción francesa contemporánea. Con el *verlan* (vesre), el francés mestizado de los suburbios y el argot, hoy relegados al *rap*, Despentes desempolva una literatura amodorrada, que se había acostumbrado a repetir viejas recetas de novelas donde no pasa nada y que se leen más por militancia que por interés artístico.

Para Despentes, "el debate va mucho más allá del caso *Cogeme* y de la censura: es político". ¿Por qué lo que es admitido en un libro no lo sería en cine? Ella tiene una idea al respecto: "Se puede ir más lejos en literatura porque el libro pertenece a la clase burguesa, mientras que el cine es accesible para todos: el miedo está ahí. Se supone que hay que tener cuidado con las imágenes, mientras se embrutece a la gente y se la deja en la miseria (intelectual)".

Según el último comunicado publicado en el sitio de *Cogeme*, si no se levanta la censura, Despentes distribuirá su obra directamente en video.♣